El genio absoluto

LOLA FLORES

Nombre verdadero: MARÍA DOLORES FLORES RUÍZ. *Nacida:* JEREZ DE LA FRONTERA. 21 DE ENERO DE 1925.

Pocas figuras tan agradecidas como Lola Flores. Es uno de los personajes más atractivos de la España contemporánea, cuya historia recorre, imperturbable, del brazo de su propia leyenda. Ella es eterna. Es la Faraona, la Gitana de las Piernas Color Canela, Lola Torbellino, la Niña de Fuego, la Llama Española, la Bandera del Andalucismo, la Lola Nacional («No me lo puse yo, me lo llaman los demás»)... Es una institución, un monstruo sagrado indiscutible, un temperamento genial. Ella es, enteramente, la magna Lola, un fenómeno que admite todos los comentarios y todos los estudios; un mito proclive al exceso, abierto al estallido del genio o a las manifestaciones más increíbles del mal gusto asumido como estética.

Si su personalidad artística mereció, desde un principio, los más encendidos elogios, su vertiente sociológica constituye un fenómeno inagotable. Es la sublimación del triunfo personal, la toma de poder establecida peldaño a peldaño, pero es también el desgarro popular, con ese punto de sinceridad arrolladora que siempre la engrandece. Un buen día, decidió acceder a la respetabilidad social, encarnada en el matrimonio como Dios manda. Con la llegada de la familia irrumpió, no menos arrollador, el mito de la Gran Madre, que representa a la perfección promocionando continuamente a sus tres vástagos a través de las declaraciones más inverosímiles: «Tiene un cuerpo mi hija ahora maravilloso, que está mucho "ma" bonita que cuando la parí, que hay que "ve" el cuerpo que tiene mi hija, que tiene dos tetas que no las tienen todas esas que andan por ahí enseñándolas. Pero que las luzca en una película que luego a lo "mejó" se estrena en tres "sines" de barrio, no, ni "hablá", que si fuera todavía una película de Pasolini, que diera la vuelta "ar" mundo, que le diera fama, que le diera dinero, bueno, todavía se podía "serrar" los ojos. Pero aquí por dos duros no vale la pena.»

Es mucha Flores esa Lola. ¿Cómo sintetizar una personalidad como la suya? ¿Cómo resumir esa genialidad que escapa constantemente al análisis, desapareciendo para reaparecer siempre nueva, cual ave fénix que nunca deja de asombrarnos?

A efectos de este libro, importa especialmente una Lola concreta: la que pasó a la escena y al cine perpetuando, como nadie, el prototipo de la folklórica. Pero su significado social también está en las crónicas, donde es sucesivamente la Lola furiosa con ínfulas de marquesa de Torres Morenas, la del trato con los señorones; la Lola del franquismo, antes, la jaleada víctima de la Hacienda socialista, después; la sirena marbellí, la invitada permanente a los festines de la prensa del corazón, la musa de la derecha que cae en gracia a las izquierdas, la que fue elogiada por Winston Churchill y al mismo tiempo cantada por don José María Pemán...





Torbellino de colores
no hay en el mundo una flor
que el viento mueva mejor
que se mueve Lola Flores...

Pero ¿qué era Lola Flores en el momento de su lanzamiento cinematográfico promovido por don Cesáreo González bajo el pabellón de Suevia Films?

Ante todo, era una estrella escénica de primera magnitud, una artista que, en su reveladora asociación con Manolo Caracol, ofrece uno de los rasgos más característicos de nuestros años cuarenta, con una fama espectacular, un renombre ganado a la vez en las tablas y en la calle. Porque también era anécdota picante que llenó la pudibundez de la posguerra con leyendas pasionales de una temperatura considerable. Era la Lola que sabía definirse mejor que nadie en una copla de Quintero, León y Quiroga:

Yo tengo un temperamento
que ni en sueños me abandona
pues me sigue a ca momento
y es la sal de mi persona.

Temperamento para querer,
temperamento para cantar,
temperamento para poner
en pie a la gente que está sentá.

Contrariamente a las tonadilleras con rango de señorío, el mito de Lola surgió del descaro y la insolencia popular en su mejor acepción. Sobre el escenario era incandescente: un terremoto, un jaleo, un desborde, un derrame constante.

Vibraciones tan extremas tenían que hallar su correspondencia en la leyenda; especialmente en un momento en que, a falta de otra cosa, la voz popular todavía podía inventar imágenes públicas por su cuenta, sin esperar a que se las impusieran los medios de comunicación. A lo largo de los años se habló de los romances de Lola con los futbolistas Domingo Biosca y Coque, el matador Rafael

Ortega «Gallito», un director cinematográfico y algunos nombres internacionales a los que ella se refirió de manera harto ambigua en una entrega de sus «Memorias» publicadas en la revista *Semana.* Pero también ha afirmado reiteradamente: «Entonces yo era libre y no tenía que dar cuentas a nadie. Y, además, Virgen sólo ha habido una y es la Virgen María.» Nada más cierto. Además, a efectos del presente libro, tales asuntos sólo interesan para destacar que en los años cuarenta Lola ya era en el hablar de las gentes un mito de genio, y también de escándalo. En ambos casos era estrellísima.

Son menos conocidos sus orígenes de antes de encontrar a Caracol. Existen documentos que certifican su debut en el año 1939, «el Año de la Victoria». Concretamente en el mes de octubre, actuaba en un café de Jerez, su ciudad natal, y lo hacía con el nombre de Lolita Flores en razón de su extremada juventud (encontrándose las folklóricas en permanente pie de guerra con el tema de la edad, esta aclaración es imprescindible). El crítico del diario local escribió: «Casi una niña, Lolita Flores nos trajo a la memoria a artistas ya consumadas... Tiene gracia, donaire, desenvoltura y entusiasmo...» (*Ayer,* 12 de octubre de 1939).



Estrella de Sierra Morena (1952).

Después del debut jerezano recorrió varias poblaciones. En 1942 aparece en la revista flamenca *Claveles de España* con Angelillo y Rosarillo de Triana. Es legendaria la fama que adquirió en los cafés-cantantes de Gijón. En uno de ellos, el famoso Musical, actuó junto a los hermanos Cape, creadores de los chistes «¿Qué le dijo?», que llenaron diez años de la historia de las Españas. En el mismo año 1942 intervino en el Price en 26 programas *Charivari* y en 1943 debutó en la compañía de Mary Paz, en el espectáculo *Cabalgata.*

En el ínterin se había acercado al cine, con pequeños papeles en películas ínfimas: *Martingala* (1940), de Fernando Mignoni; *Un alto en el camino* (1941), de Julián Torremocha; *Misterio en la Marisma* (1943), de Claudio de la Torre, y *Una herencia de París* (1944).

Estaba claro que su gloria tenía que forjarse en el teatro. La asociación con Caracol le dio prestigio; una canción de Monreal, *El lerele,* la hizo popular:

Vengo del templo de Salomón
traigo las leyes del faraón,
me manda un bivei
con palabras que conservo en la memoria
sobre la historia de la raza calé.

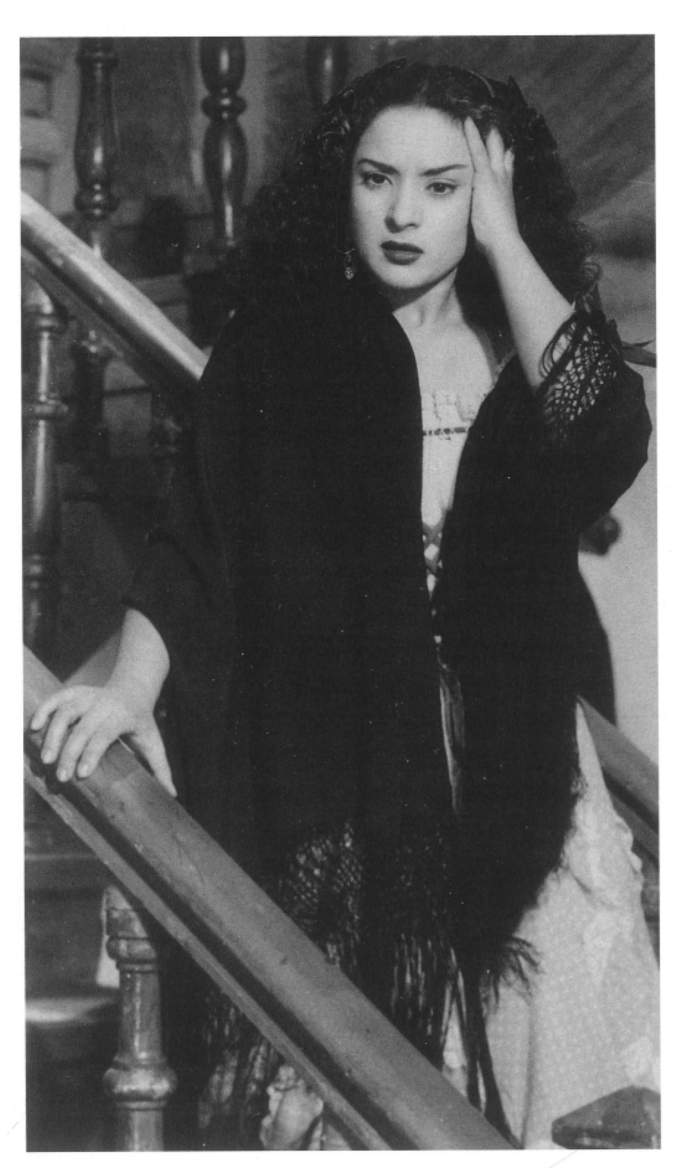
En unos fascículos retrospectivos de la revista *La Actualidad Española*, escribió Julio D. Guillén: «¿Quién unió a estos dos grandes artistas? Muchas veces se han difundido versiones del encuentro que no se ajustaban a la realidad. El desaparecido Manolo Caracol aclaró que el encuentro fue un tanto casual. Él conocía a Lola por haberla visto actuar en una fiesta. Contaba, incluso, que ella le había pedido, cuando casi era una desconocida, una oportunidad que él, entonces, no pudo ofrecerle. Mas un día, en plena calle, se encontraron; Manolo actuaba en un teatro madrileño y ella en otro. Lola invitó al "cantaor" a presenciar desde un palco su actuación. Acudió Manuel, vio cantar y bailar a Lola y después fueron juntos a una fiesta. Más tarde, cuando Caracol estaba actuando, en Sevilla, le llamaron de Madrid para formar un nuevo espectáculo en el que él y Lola serían cabecera de cartel. No lo dudó.»

En aquel entonces, Caracol era la gran figura, el «maestro». Contaba entre sus laureles el haber sido descubierto por la gran Antonia Mercé «la Argentina», trabajando después con artistas de la talla de Conchita Piquer, Custodia Romero y Rafael Ortega. Por lo menos dos de sus espectáculos (*La copla andaluza* y *Luces de España*) conocieron una rápida fortuna popular y sirvieron de piedra de toque a multitud de imitaciones. Cuando se emparejó con Lola, el «cantaor» se encontraba en su madurez y ella se limitaba a ser un descubrimiento espectacular. Esta diferencia en sus carreras tendría que notarse a la larga: «Las facultades de Manolo ya no son muchas —escribía Zúñiga en 1950—. Está en la decadencia, pero acompañado por la guitarra, solo, su estilo vale la pena porque es único a la hora actual.» Y, más adelante: «Si el folklore debe morir, tanto Lola como Manolo le harán los más divertidos funerales, aunque cada cual por su camino: el de Lola con mucho porvenir; el de Manolo, ya sólo con pasado.»

Durante los años que duró su asociación, Lola y Caracol formaron una pareja de prestigio, el complemento ideal de dos estilos situados muy por encima del adocenamiento habitual en el género. Sobre el escenario, su acoplamiento pasional fue perfecto, y la pasión, en el sentido más abierto y salvaje, todavía era un estímulo capaz de enardecer al público. Un número famoso (*La niña de fuego*) especifica el mejor impacto de la pareja: mientras Lola bailaba en la manifestación más original de su reconocida furia, Caracol la jaleaba con sus jipíos, en una notable declaración de principios eróticos, el juego constante de seducción de la hembra, el ardiente intercambio de los instintos más primarios antes de que, imitados hasta la saciedad por artistas de ínfima categoría, ese motivo escénico provocase una saturación que en nada recordaba a sus orígenes. Para aquel juego bravío se precisaba la desafiante juventud de Lola y la madurez expresiva de Caracol.


Con Manolo Caracol en *La niña de la venta* (1951).





Calvario flamenco.

Sus espectáculos provocaban el delirio; los periódicos de los años cuarenta coinciden en señalar «teatros llenos hasta los topes». El fervor que despertaban en el público no excluyó un gran respeto por parte de la crítica, que les trató con una deferencia que parecía exclusiva de los grandes. (En febrero de 1946, escribió el crítico de *La Vanguardia*: «Decir que Lola Flores bailó es quedarse corto. Su brío, su nervio, su empuje contagiaron al público, comunicándole el hormigueo de su entusiasmo; y Caracol —hondura, sentimiento, fibra— coronó su cante entre clamorosos jaleos y cerradas ovaciones.»)

No se agotaba el genio de Lola Flores en el baile; tampoco en la canción. Desde el principio se reveló como una recitadora de garra excepcional, que abría con un quiebro feroz el conocido romance de aquella «Mujer de rumbo y tronío / bailaora de cartel...», aquella hembra de quien decía Manolo: «Quien te puso Salvaora / qué poco te conocía...»

Pero destacará también la Lola que sabe convertirse en chispeante cotorra y rompe en verborrea incontenible con el endiablado trabalenguas *Cómo me las maravillaría yo;* la que nos arrolla con su vis cómica en el *Tanguillo de la guapa de Cádiz,* la que nos levanta de la butaca en los recitativos dramáticos de *Pena, penita, pena* y *Cállate,* muestras todas de un genio histriónico que preside toda su carrera. Pudo confirmarlo ampliamente años más tarde cuando grabó en compañía de Antonio González y Beni de Cádiz una serie de poemas de Rafael de León, entre ellos *Réquiem por la muerte de García Lorca* y *Romance de los ojos verdes.* Pero insisto en que aquella genialidad típicamente Flores brillaba ya en su época junto a Caracol.

El éxito apoteósico de la pareja lo constituyó el espectáculo *Zambra* que, con distintas renovaciones, se paseó por los escenarios españoles durante cinco años consecutivos. Aparte *La niña de fuego,* quedaron para el recuerdo cuadros como *Simpatía, La luz del alba, Dolores la Petenera, María Gabriela* y una canción que nadie ha cantado como Lola: *La Zarzamora.*

¿Qué tiene la Zarzamora
que a todas horas
llora que llora por los rincones,
ella que siempre reía
y presumía
de que partía los corazones?

Que publiquen mi pecao
y el pesar que me devora
y que toos me den de lao
al saber del querer desgraciao
que embrujó a la Zarzamora.

Con el revuelo de la fama conseguida dentro y fuera del escenario, habría sido inconcebible no aprovechar en cine el tirón de la pareja. Eran un fenómeno artístico que, para las limitadas exigencias de los productores, podía encontrar una plasmación fácil y poco exigente en la pantalla. A pesar de todo, hubo suerte, pues sus dos películas principales —*Embrujo* (1947) y *La Niña de la Venta* (1951)— fueron más «cuidadas» de lo que era normal en la españolada del momento. El primer título fue más trabajado desde el punto de vista «intelectual» por las ambiciones de su director, Serrano de Osma; el segundo, en el terreno puramente industrial, con el empleo del flamante sistema cinefotocolor (era la única película en colorines de la lista de Suevia Films de aquel año).







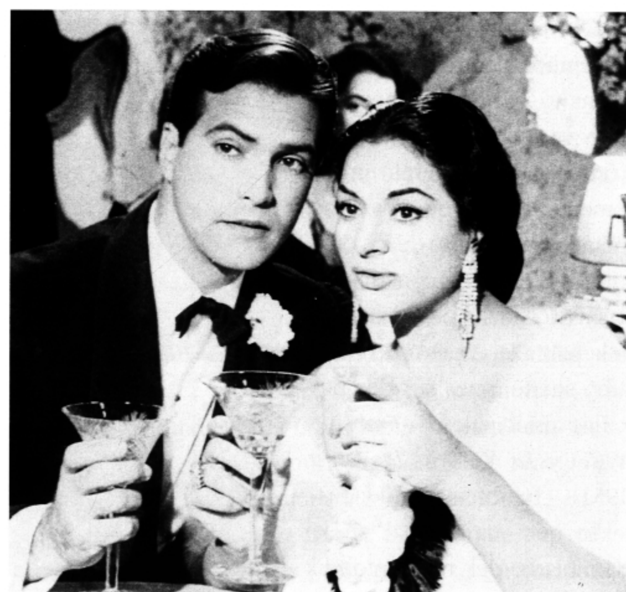

El número *Limosna de amores* (1955).

Embrujo resultó un raro intento de aportar una voluntad de experimentalismo al cine español, que no solía arriesgarse en tales apuestas. Vista hoy, es un despropósito culturalista cuya única gracia consiste en descubrir a una Lola viejecita, con alucinante peluca blanca, ante la tumba de Caracol. Se la supone en la edad que la propia Lola tiene en la actualidad, pero cumple decir en su honor que la de hoy parece la nieta de aquella de la ficción, tan guapetona y rozagante sigue la dama.

Serrano de Osma mezcló surrealismo y expresionismo con miras a un presunto ennoblecimiento del flamenco, sin darse cuenta que lo vulneraba en sus mismas esencias. No se puede destruir la pureza de un género egregio con la pedantería de un cineclubista empachado de mala literatura. Los «viajes a través del tiempo y el espacio» —pregonados en la publicidad— alcanzaron momentos alucinantes en la extroversión de un sueño de Caracol en que él y Lola proyectan su reconocida vitalidad sobre un fondo de decorados distorsionados; decorados de inspiración freudiana sin Freud que los redimiera. En cualquier caso,



Con Antonio González "El Pescadilla".



Con Gustavo Rojo.

Embrujo apartó a Lola del destino inicial de toda folklórica al presentarse como filme declaradamente culterano. (Ni siquiera faltó la intervención de don Juan Magriñá, *a courtesy of the Liceo Theatre,* para añadir unas gotas de prestigio.)

En sus aspectos más banales, la relación flamenco-surrealismo reaparecería en números aislados de españoladas cinematográficas ya declaradamente «de consumo». Así ocurrió con el ballet a cargo de Ana Esmeralda en *Lola la Piconera,* o el de Antonio en *Todo es posible en Granada.* La tendencia permitió que se desmelenase más de un decorador «de buen gusto», especie que mariposeó en abundancia durante los años cincuenta.

Lola y Manolo hicieron una pequeña colaboración en la película de Julien Duvivier *Jack el Negro* (1950), intriga cuyo rodaje en España acaparó páginas de las revistas especializadas gracias a la participación de una gran figura del cine de Hollywood: George Sanders. Para la anécdota: Lola y Caracol bailaban en un cabaret de Tánger improvisado en los estudios Orphea de Barcelona.

Recibieron tratamiento estelar en la producción de Cesáreo González *La Niña de la Venta.* Se anunció como una película destinada a enaltecer las costumbres, la etnia y el paisaje gaditanos en sus más puras esencias, pero acabó siendo un melodrama de contrabandistas, con un apuesto galán (Rubén Rojo) cortejando a Lola, y ésta ejerciendo de ahijada de un Manolo Caracol ya envejecido, con lo cual se vio muy claro que el destino cinematográfico de ambos, como pareja romántica, estaba sentenciado. Pero la película fue muy popular en su momento y, en la publicidad, Suevia Films se cuidó de explicar que: «Al ser exhibido el *trailer* en la Biennale de Venecia mereció los más cálidos elogios y ha sido contratada ventajosamente para todos los locales del mundo.» Lola españoleó en su primer Festival extranjero, vestida de faralaes por el Lido, del brazo de Paquita Rico y Cesáreo González.

De tanta pompa sólo se recuerda hoy el genio de Manolo —genio crepuscular, pero genio al fin—, las impagables réplicas de Lola y su arrebatadora versión del tema *No me tires indire*:

Cuando a mí me bautizaron sucedió
lo que nunca volverá ya a suceder
que la agüita andaba escasa por entonces
y la pila la llenaron con vinillo de Jerez.

Las relaciones personales de la pareja armaban tanto revuelo como su relación profesional. Mientras ésta duró, se hablaba continuamente de tormentas sentimentales y peleas apoteósicas. Dado el temperamento de ambos artistas no podía ser de otro modo. Siempre envueltos en polémica y expectación estrenaron el Sábado de Gloria de 1950 un espectáculo con título formidable, *La maravilla errante.* Intervenía también una parejita joven «con futuro»: Nati Mistral y Tony Leblanc.

En febrero de 1951 todavía estrenaron juntos *Cante y pasión.* En mayo arrasaban en el San Fernando de Sevilla. Se cuenta que el público, puesto en pie, rompió a gritar: «¡No os separéis!» Pero el clamor popular no tuvo el menor efecto, pues aquel mismo año la más famosa pareja del cante anunciaba su separación definitiva, provocando una intensa conmoción en el mundo del espectáculo. Según se dijo, fue Lola quien tomó la decisión final. En cuanto a Manolo, declaró poco antes de su muerte: «Fueron siete años imborrables... Tan imborrables que ahora, cuando han pasado ya veinte años de nuestra separación, su nombre y el mío siguen asociándose. No ha pasado esto con Rosario y Antonio, ni con la María Guerrero... ¡Fuimos algo inmenso! ¡Fuimos grandes!» No le faltaba razón al maestro. Y, desde luego, cualquier momento de aquella Lola salvaje, de genialidad escopeteada sobre el escenario, vale por todas las películas que rodó después.

En lo sucesivo, Caracol formaría pareja con la bailaora Pacita Tomás y, después, con su hija Luisa Ortega, habida de su matrimonio con Luisa Gómez. Pero los amantes de las grandes leyendas coincidieron en que, sin Lola, la fórmula de la pareja pasional ya no era lo mismo.



Super-estrella internacional.

Manolo Caracol y Luisa Ortega inauguraron la temporada de 1952 en el Álvarez Quintero con *La copla nueva.* Posteriormente llegarían espectáculos como *Torres de España* (1955), *Color moreno* y *La copla ha vuelto* (1961). Mientras, Lola puso su carrera en manos de Cesáreo González, con quien firmó un famoso contrato, del que se dijo que consistía en seis apoteósicos millones de pesetas por dos años, cantidad que levantó todo tipo de habladurías en el ambiente cinematográfico y teatral.

Lola se sometió a las exigencias de su nuevo empresario, lo cual implicaba unas condiciones de trabajo realmente drásticas. Así, don Cesáreo anunció su primera gira por las Américas (ya había actuado en el Brooklyn Strand, de Nueva York) y le preparó un nuevo vehículo cinematográfico, en calidad de figura absoluta. Como estrellas, figuraban de nuevo Rubén Rojo... ¡y el cinefotocolor! La película se llamó *La estrella de Sierra Morena* (1952). Lola fue una pobre niña huérfana, recogida por unos bandoleros y por ellos educada. Al final supimos que, en realidad, era hija de un aristócrata, descubrimiento que le permitía ascender a un linaje social superior, tal como ella misma intentaría conseguir, años después, en la vida real.

Cesáreo anunció que, du-

rante su gira por América, Lola presentaría sus películas y realizaría un importante proyecto en estudios mexicanos (resultó ser *Pena, penita, pena*). Al mismo tiempo, se buscaba urgentemente un guión adecuado para reunirla con María Félix. Fue una lástima que la idea no llegase a cuajar, porque el encuentro entre la Doña y la Faraona se anunciaba como un auténtico manjar para mitómanos. Tampoco se hizo una *Carmen* con un Luis Mariano que habría resultado explosivo, echándole coquetería a don José.

Pena, penita, pena (1953) constituyó un rotundo éxito y acaso la excepción de una fatalidad ya que, por lo menos en las grandes capitales, las películas mexicanas de las tres folklóricas de don Cesáreo pasaron con más pena que gloria, y la mayoría se estrenaron en programa doble con otras mexicanadas o bien para cumplir con la cuota de taquilla, lo cual equivalía a permanecer escasos días en cartel, para dejar paso a las grandes producciones de Hollywood.

En cambio, *Pena, penita, pena* sí llegó a sus destinatarios y popularizó dos canciones que han pasado a formar parte del «*essential* Flores»: *Antonio Vargas Heredia*, de carácter bufonesco, y la titular. Sus estrofas dieron pie a Lola para efectuar un despliegue de dramatismo que enloquecía al público:

Si en el firmamento poder yo tuviera
esta noche negra lo mismo que un pozo,
con un cuchillito de luna, lunera
cortara los hierros de tu calabozo.

Aquella fue la película que abrió la puerta a la explotación del falso tipismo español emparejado con el falso tipismo mexicano. Llegó, después, una chapucera sucesión de batas de cola, sombreros de charro, zambras, mariachis y algún bolero de Agustín Lara, todo mezclado y metido con calzador en guiones ínfimos, cuando no execrables. Así funcionó el género de coproducción que pudiéramos definir con el lema: «ponga una flamenca desplazada en México...».

En la filmografía de la Faraona, aquella fórmula daría la siguiente lista de productos decididamente imposibles: *Los tres amores de Lola* (1955), con Agustín Lara y Luis Aguilar; *La faraona* (1956), con Agustín Lara; *Maricruz* (1957), con Francisco y Lalo González; *Sueños de oro*, con Antonio Badú; *Échame la culpa* (1958), con Miguel Aceves Mejía; *María de la O* (1958), con Rubén Rojo (el tercer filme que rodaron juntos). A destacar *Limosna de amores* (1955), que contiene uno de los recitales más fantásticos de Lola, entregada al desborde total, arrollando con el juego de su melena disparada como una metralleta:

Dame limosna de amores, Dolores,
dámela por cariá.
Pon en mi cruz unas flores, Dolores,
que Dios te lo pagará.

No me niegues, mi serrana,
el agüita de beber,
ten piedad samaritana
de lo amargo de mi sed.

En aquellos subproductos sólo importa el mayor o menor grado de *kitsch* elemental que pueda divertirnos. Al mismo tiempo confirman que la supervivencia cinematográfica de Lola ha constituido un auténtico milagro, ya que a lo largo de tres décadas los productores no le ofrecieron una buena película ni por casualidad. Se trata de un problema que ella misma no ignora. Siempre denunció que se ha sentido desaprovechada y que en otro país y otras circunstancias hubiera podido ser una gran actriz de cine. El resultado de treinta años de carrera cinematográfica es una filmografía inocua en la que sólo cuenta que ella haga sus cosas el mayor tiempo posible de proyección y nos deje en la necesidad de encontrarla un día sobre un escenario, en su estado puro, sin vernos obligados a soportar historietas, ambientaciones y actores secundarios a menudo ridículos.

Pero en 1953, cuando Lola regresaba de su primer viaje a las Américas, Cesáreo González pudo declarar: «Tengo fama de ser serio en mis declaraciones. Creo que Lola Flores es la figura actual del cine español más comercial que existe.» Unos años antes, la revista *Time* se había hecho eco de la gira, nombrándola con todas las letras *Lady of Spain*



Lola ha sido la única gran figura que ha descubierto el «folklore». Toda ella es un pequeño terremoto. Es la suya una personalidad desbordante. Su flamenquismo es auténtico, de pura raza y de un nervio al que parece le hayan dado cuerda o tenga el mal de San Vito.

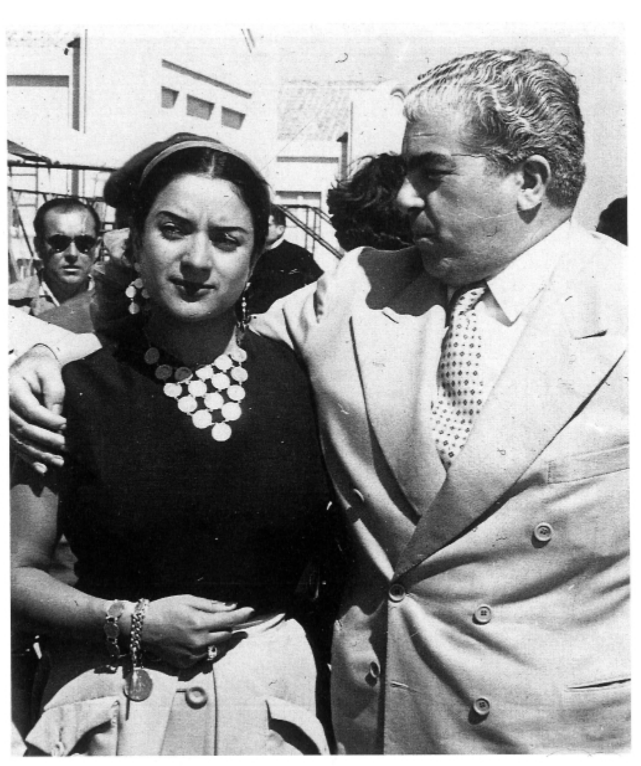
ÁNGEL ZÚÑIGA







Con Luis Mariano.



Con Cesáreo González.

e informando que su mejor película era *Aye sorrow, little sorrow... sorrow in my heart* (¡textual!). Además, la revista reproducía unas famosas declaraciones de Sir Winston Churchill: «De todos los artistas que he visto cantar y bailar, creo que ella es la mejor.»

El pueblo se hizo eco de la importancia de la primera pica en Flandes de su Lola y, para conmemorarla por todo lo alto, se organizó una manifestación multitudinaria. Así, informó *Fotogramas*: «El aeropuerto de Barajas era un auténtico hervidero, y fueron muchas las personalidades artísticas que allí se trasladaron para recibirla. Don Cesáreo llevó 30 ramos de flores y por todas partes se veían flotar ramos y más ramos. Carteles alusivos a su llegada, gritos, vivas. Ya en su casa, la muchedumbre se congregó ante el portal y Lola hubo de salir a la ventana a saludar repetidas veces.»

«Ea, no me extraña ya na —declaró Lola—. Allá me decían la Cristóbal Colón y la Faraona.» Este apodo fue explotado hasta la saciedad y sigue siendo el que mejor cuadra a su genio.

En 1953, don Cesáreo le preparaba dos nuevas producciones. Se había hablado de una cine-versión de la obra de Quintero y Guillén *Los caballeros*, que dirigiría Florián Rey; en su lugar, y como una nueva contribución a la patética decadencia de aquel gran director, se rodó *La danza de los deseos*, guión que permanece como una de las estupideces más notables del más estúpido cine español. Trataba el fatídico destino de Candela, hembra bravía criada por su abuelo ciego en una isla salvaje y que, al trasladarse a la civilización, se prostituye, llora y canta en un café de Marsella y acaba muriendo tuberculosa, como manda el castigo de Dios. Remedando algunas constantes de las heroínas neorrealistas entonces recientes —sobre todo la provocativa Silvana Mangano de *Arroz amargo*— Lola apareció en estado salvaje, con ropitas escasas y muy ceñidas, pregonera de un *sex appeal* «real como la vida

misma». Inmersa en el conflicto naturaleza *versus* civilización, hizo su primera hembra desgarrada, y, a la manera de las tarzanas más conspicuas, bailó una zambra enloquecida en lo alto de un acantilado.

Se habló de «revelación dramática», se dijo que Lola confiaba en ganar el premio de interpretación en el Festival de San Sebastián de aquel año y finalmente fue muy comentado su disgusto cuando el premio se lo llevó Marisa de Leza por una poderosa y honesta interpretación de heroína pasional, formulada en serio, en *Fuego en la sangre*, de Ignacio F. Iquino. Lola se consoló recibiendo la monumental Copa de la Fama y volvió por sus mejores fueros saltando a las tablas para presentar un nuevo espectáculo, *Copla y bandera* (1954) de Quintero, León y Quiroga, que alcanzó un clamoroso éxito.

Como ya había hecho de «perdida», hizo su correspondiente monja dicharachera y comprensiva en *La hermana Alegría* (1954). Era sor Consolación, quitapesares oficial de un asilo de muchachas descarriadas que están esperando su moraleja como agua de mayo. Esta burrada, que en principio debía titularse *La monja gitana* (título igualmente propio) fue dirigida por Luis Lucia, quien ya había hecho vestir las togas a Carmencita Sevilla y años después colocó el hábito blanco a Javier



Con Antonio Badú y Antonio Aguilar en *Pena, penita, pena* (1953).

Escrivá en *Molokai*, famoso melodrama cristiano con más leprosos que *Ben-Hur*.

Como quiera que sus dos últimas películas no obtuvieron el éxito esperado, Lola volvió a toda prisa a la gitanería andante, donde podía brillar como nadie. De nuevo con Luis Lucia rodó una segunda versión de *Morena Clara*, que, si no igualaba a la de Imperio Argentina, le permitió efectuar un recital de excesos a todas luces genial en un guión tan sobrecargado de diálogos que rozaba el *horror vacui*. Se rodó en gevacolor, con Fernando Fernán Gómez en el papel del fiscal payo. Para asombro de generaciones futuras, se incluyó un salto atrás en el tiempo, con una de las más delirantes ambientaciones «históricas» del cine mundial: un retablo del «antiguo Egipto» con una desmadrada pandilla de gitanos iniciando su vagabundeo por la historia entre decorados de papel pintarrajeado y a ritmo de chascarrillo.

En 1956, Lola aseguraba cobrar un millón doscientas cincuenta mil pesetas por película. Dijeron que se había gastado ocho en su piso de la calle don Ramón de la Cruz. Ella se limitó a declarar: «Gano mucho, es verdad, pero como entra, sale casi todo. A mí me da por los trapos. Tengo 200 millones en trajes. Pero lo puedo decir muy alto. ¡Todo ganado por mí! ¡No tengo nada de nadie!»

Aprovechaba para manifestar su admiración por Anna Magnani y pedía que le dejasen hacer *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams, gran éxito personal de la italiana. En su defecto, tuvo que hacer otra mexicanada que atendía al bonito nombre de *Maricruz*: «Soy la hija de un refugiado español y canto un pasodoble que, para los exiliados de allí, va a ser de miedo. Dice así:

Cuénteme usted algo de España
por favor, yo se lo ruego,
mire que mi voz se empaña
como si llorase fuego.»

Para compensarla de sus deslices cinematográficos, el público teatral le rindió un gran homenaje en Barcelona. En el teatro continuaría obteniendo sus mejores triunfos con títulos como *Arte español* (1957) y *Luna y guitarra* (1958). Al mismo tiempo, su discografía se iba ampliando con



En los años sesenta.

títulos esenciales: *Cómo me las maravillaría yo*, *A tu vera*, *Tengo miedo, torero*, *La Sebastiana*, *La flor del temperamento*, *Tientos del agua*, *Mi sangre mora*, *La marimorena*, *La malvarrosa*, *La guapa de Gibralfaro*, canciones mexicanas magistralmente adaptadas a su temperamento —como *Grítenme piedras del campo*— y, por supuesto, su canción bandera: *Lola de España*.

¡Lola!
Lola morena
de faraones viene mi cantar
con mi pena penita de zarzamora

te hago llorar
flores de mi apellido
para mi España grande e inmortal
grito de la alegría y de la pena
de mi cantar
Lola
Lola morena
Lola de España
Lola y na más.
¡Lola!

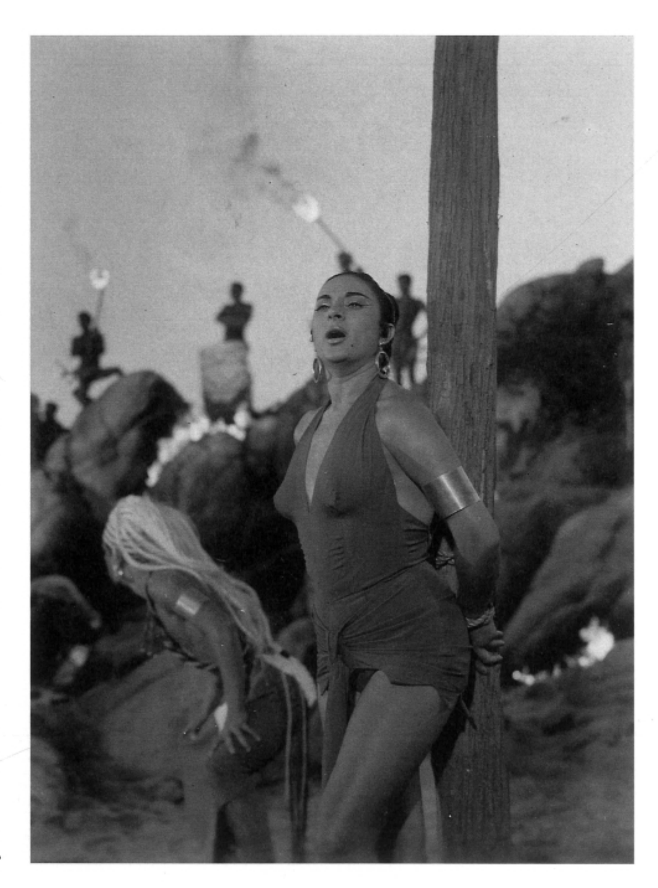

De color moreno (1963).

Como además de presumir de española siempre tuvo a orgullo proclamarse jerezana, el ayuntamiento de su ciudad la obsequió con una placa en su casa natal. La descubrió ella misma, un día de febrero de 1958. Don Álvaro Domecq hizo el discurso correspondiente: «Tú no podrías haber nacido en otra calle que la calle del sol.» Hubo visita a los niños del asilo de Santa Rosalía y copeo de gala con la inevitable presencia y bendición de don José María Pemán.

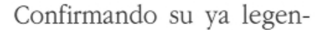
Ya se ha dicho que, durante tres años, las películas de Lola se rodaron en México, y algunas de ellas llegaron a las capitales españolas en programación de circuitos de reestreno. Todavía en 1959, cuando Jorge Fiestas conducía con su gran sabiduría la publicidad de Suevia Films, se lanzaron tres de estos filmes a la manera hollywoodiense (la Paramount había hecho algo parecido con el lanzamiento, en 1955, de tres títulos de Grace Kelly). El gran anuncio a página entera de los tres productos mexicanos de Lola prometía que ella firmaría fotos en el Festival de San Sebastián de aquel año. Y, naturalmente, se armó el alboroto porque, a pesar de sus desastres cinematográficos, era una personalidad muy amada.

Sin embargo, España no hizo cola para verla en un nuevo vehículo estelar —*Venta de Vargas* (1958), de Enrique Cahen Salaberry—, que produjo ella para poder hacer, finalmente, el «cine deseado». («Este papel es buenísimo. No veas lo bonito que tengo que "hablá" y la "fuersa" que tiene... Yo soy una ventera gitana, "mu" patriota, que tengo que "pasá" a mi "marío" con un mensaje "pa'l" general Castaño.») En realidad era un melodrama histórico, pero sin la espectacularidad de los de Juanita Reina ni la garra de un Juan de Orduña detrás de la cámara. Destacó la belleza de Lola, que había madurado espléndidamente a pesar de su maternidad. («Aún tengo que "adelgasá" un poquito, de aquí

de las caderas. De arriba, fíjate lo bien que "m'he quedao". Como los "vestíos" de la película me "favoresen", no ha hecho falta ni régimen ni "na".») Ofrecía, además, la comparecencia ante la afición del guitarrista Antonio González «el Pescadilla», flamante y comentado esposo del mito nacional. Él era un gitano del barcelonés barrio de Gracia y, según Lola, fue el verdadero inventor de la rumba catalana. Se habían casado el año anterior, con la estridencia que hacía al caso y contando con Paquita Rico y Cesáreo González como padrinos de la novia. (Más adelante, se aprovechó de nuevo el reclamo sentimental del matrimonio reuniéndolos en otra película rodada en México: *De color moreno.*)



¡Salvaje!



Confirmando su ya legendaria vitalidad, Lola combinó el rodaje de *Venta de Vargas* con los ensayos intensivos de *Luna y guitarra,* espectáculo de León y Quiroga que contaba con dos canciones de gran impacto: *La guapa de Gibraltar* y una *Nana* dedicada a Lolita, la primera hija del matrimonio González. Añadió Lola: «En mi nuevo espectáculo, además de que voy a hacerlo a todo "meté", llevo a mi "marío" como figura, que vale un Perú.»

El 22 de noviembre de 1958, Lola y «el Pescadilla», acompañados por el guitarrista Faico, aparecieron ante las cámaras de televisión en el espacio más prestigioso de aquellos años: *Gran Parada.* Por él pasarían artistas de la talla de Alfredo Kraus, Bernard Hilda, Gilbert Becaud y Patachou. En el primer programa de la serie apareció el bailarín Antonio. En el segundo, el matrimonio González en todo su esplendor. Que era mucho.

En febrero de 1960, Lola triunfó rotundamente en el histórico Olimpia de París («Voy a llevar algo "mu" gitano, "mu" mío»); repitió su triunfo en septiembre en Santiago de Chile y en diciembre se presentó en el Calderón de Barcelona con *La copla morena* de Quintero, León y Quiroga. Otro éxito considerable. (Decía *Triunfo*: «¡Barcelona por Lola Flores! Jamás se ha conocido en la gran ciudad un acontecimiento tan amplio y completo!»)

En 1961 fue muy comentado el rodaje de *El balcón de la luna,* de Luis Saslavsky. Se conseguía lo impensable: la unión de las tres comadres Carmen Sevilla, Paquita Rico y Lola Flores, quien para la ocasión se llamó «Cora Benamejí», nombre ideal para uso de mariquitas. De las tres flamenconas, Lola era la única que no había cambiado su imagen cinematográfica. Así pues, corría a su cargo la parte cómico-dicharachera del asunto. De todos modos, sus tópicos fueron sometidos a un proceso de actualización, pues aunque trabajaban en un tablao de poca apariencia, las tres estrellas salían de «señoronas», con ostentosos modelos de Herrera y Ollero. En realidad se habían vestido así para entonar un réquiem por las glorias pasadas, pero salió un réquiem más triste que de costumbre por culpa de un guión penoso. Parecía una copia subdesarrollada de *Les girls* de Cukor, e incluso el número de las Marquesas de Ringorrango diríase un calco bananero del delicioso número *Ladies in Waiting,* sin un Cole Porter que las amparase.

La única repercusión de *El balcón de la luna* consistió en la polémica en torno a los nombres. Fue necesario presentarlos en forma de aspa, de manera que no existiesen



Con F. Fernán Gómez en *Morena Clara* (1954).



Con Antonio González.

primeras ni segundas en los carteles. Pese a tal bizantinada, el tirón comercial de las folklóricas ya había sido sobrepasado por Sara Montiel, entonces en pleno apogeo y, a otro nivel, por una Marisol adolescente. En tales circunstancias, la explosiva reunión del triunvirato en un solo título demostró que toda una etapa del cine español estaba tocando a su fin..., lo cual no significa que la siguiente etapa fuese menos estúpida que la del cine folklórico. Fue, simplemente, de una estupidez distinta. En cuanto a *El balcón de la luna*, ha quedado como una película de culto a causa de su pintoresquismo. (Es particularmente inolvidable el número *¡Ay, qué calor!*, que reúne a las tres del «mi arma» en clave chulapona.)

No faltaron ofertas cinematográficas; concretamente de México, donde, al parecer, la fórmula basada en el combinado «zambras y mariachis» seguía funcionando. Lola rodó

Con Manuel Luna en *La hermana Alegría* (1954).



en los estudios aztecas una nueva nimiedad (*La gitana y el charro*, 1963, con Antonio Aguilar) y, en 1965, intervino en una producción del Samuel Bronston supuestamente destinada a enaltecer el espíritu de la españolidad siguiendo el eslogan político de aquella temporada: «Veinticinco años de paz.» La película se llamó *Sinfonía española* y tuvo el mérito de restituirnos a la mejor Lola: la que aparecía entregada únicamente a su arte, y al placer de comunicarlo. Es decir, la Lola que más nos atrae.



Hogareña, familiar, madraza.

En 1964, ella y su Antonio firmaron un contrato muy ventajoso con la Belter, empresa que agrupaba a otras importantes figuras de la copla y a la que se debe la supervivencia discográfica del género en aquella época difícil. En 1966 aseguró Lola que pensaba retirarse al año siguiente con el propósito de montar un tablao que llevaría por nombre La Zarzamora, pero a causa de desavenencias con los vecinos nunca llegó el permiso y al final abrió en otro lugar el Caripén, que tuvo poca vida. Mientras esperaba permisos y prebendas, estrenó *La guapa de Cádiz*, espectáculo de Quintero, León y Quiroga, con algunos números sensacionales que se quedarían para siempre en su repertorio: *Punto en boca*, *Gloria de Cádiz*, *La flor del temperamento* y el *Tanguillo de la guapa de Cádiz*.

En 1968 recibió la condecoración soñada por todas las folklóricas: la cruz de Isabel la Católica. Un año después, recibía en Buenos Aires el disco a la mejor cantante extranjera. En cine, otra coproducción con México, *Una señora estupenda*, le permitió llevarse el premio de interpretación del Sindicato, pero la película no ofreció mayor atractivo que el de asistir a la modernización de Lola reconvertida en dama urbana. Por lo demás, era una historia sumamente vulgar de Alfonso Paso, en la que ella acababa arreglando todos los equívocos y haciéndose querer y respetar por aquellos que, en un principio, le fueron hostiles.

Pese a todas sus limitaciones, este título le dio la posibilidad de demostrar que podía ser una buena actriz de comedia. En sus declaraciones seguía insistiendo en que podía ser la Magnani española, idea fija que podía fundamentarse en el temperamento que es base de su leyenda. Decidió encauzarlo debidamente el productor Luis Sanz, siempre fiel al folklorismo, y recurrió a un vehículo titulado *Casa Flora* (1972), con un número memorable por lo increíble: el tanguillo que se marcan por teléfono Lola y Estrellita Castro. Y siguiendo con el surrealismo involuntario, rodó Lola en la Argentina un desafortunado intento de comedia titulado allá *Kuma-Ching*, y acá *Aventura en Hong-Kong* (1968). Perpetró el crimen directorial Daniel Tinayre.

La popularidad de Lola, que en la década de los sesenta continuaba vigente en giras, galas y apariciones televisivas, la situó como una habitual de las revistas del corazón, pregoneras oficiales de su vida social y familar. En las revistas de cine, dejó de aparecer hasta que se anunció el rodaje de *El asesino no está solo*, que en su proyección en

la Semana de Molins de Rey recibió críticas deprimentes y se estrenó en muy pocas plazas. El director, Jesús García de Dueñas, lamentó en *Fotogramas* la indefensión de los debutantes en el cine español: «Antes del rodaje, los productores me pedían a una gran estrella y me impusieron a Lola. Cuando tuve la película terminada, me dijeron que no la podían colocar porque habían descubierto que Lola ya no era rentable.»

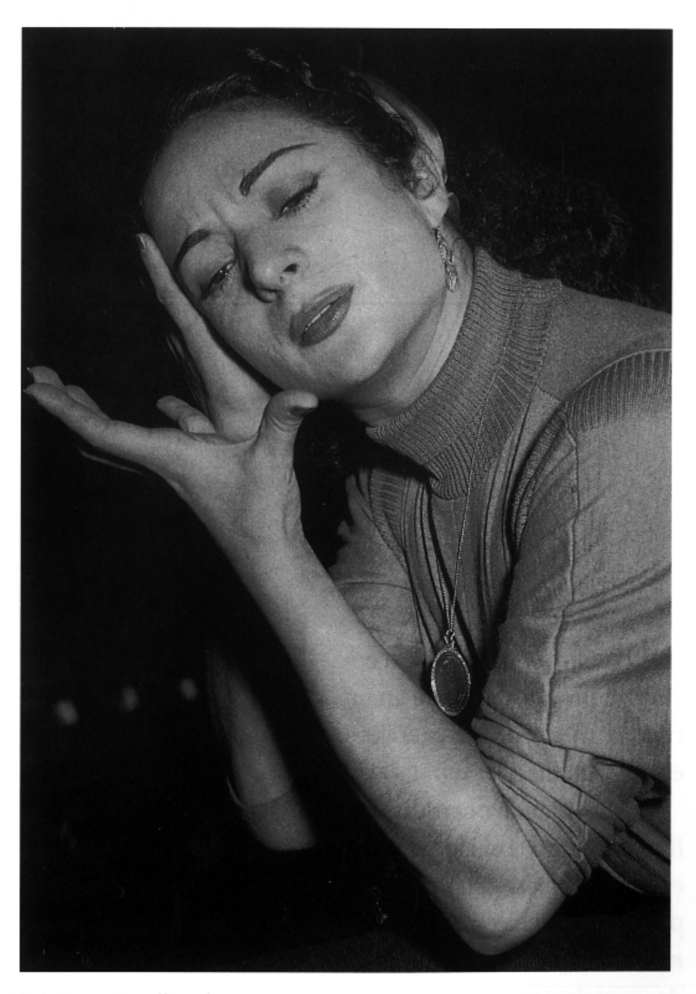
Con anterioridad a aquel fracaso Lola recibió su oferta más tentadora: el papel femenino de *No es bueno que el hombre esté solo*, de Pedro Olea, pero, al pedir ella demasiado dinero, acabó haciéndolo Carmen Sevilla.

«Yo en el "sine" tengo mala suerte. A lo "mejó" es que no estoy vinculada a la cosa ésta del "sine", o que no tengo amigos productores, no sé, pero resulta que tiene "grasia" el hecho de que Carmen Sevilla, que es muy amiga mía, me haya quitado ya tres películas. Primero fue *No es bueno que el hombre esté "zolo"*, que la iba a "haser" yo, y luego no nos pusimos de acuerdo por cien mil pesetas más que yo pedía y terminó haciéndola Carmen. Después, *La noche de los "sien" pájaros*, y luego ésta de *Las siete cucas*, que iba a "haser", y los distribuidores no han querido mi nombre y se lo han dado a Carmen, que yo no sé qué pensarán, porque Carmen lleva hechas no sé cuántas películas y todavía no le han dado un "Oscar", vamos, que ya ha llegado al techo, ya se sabe todo lo que puede dar. Que este papel no es para una cara bonita, sino para una actriz como la "Mañani" o como la Emma Penella, o la Sofía Loren o la Claudia Cardinale, un papel de señora dramática. Pero Carmen tiene amigos en el "sine" y yo no.»

La apertura que a partir de 1975 sacudió a la sociedad española cogió a las folklóricas por sorpresa. Pero mientras Carmen Sevilla se subió a tiempo al nuevo tren, Lola manifestó su hostilidad en numerosas entrevistas, una de ellas concedida a una atónita y acaso fascinada Rosa Montero:

«A mí no me da nada de vergüenza, ni soy mojigata, pero de "verdá" que es asqueroso todo este destape que estamos viendo ahora, que vemos a señoras que dicen son actrices enseñar todo por dos perras y media, vamos, que es de vergüenza, que esas señoras dejan de ser mujeres para convertirse en papel, que un actor tiene que ser actor y nada "ma", que es ahí donde tiene que demostrar lo que vale. Siempre habrá una niña "ma" joven que tú, con "diesiocho" años, que quiera enseñar las "chachais", que son las tetas en caló o el "parrús", como "disen" los valencianos, y siempre habrá otra "mejó" que tú en eso; lo que vale y lo que hay que "demostrá" es que una es buena actriz. Yo he tenido un cuerpo estupendo y todavía lo tengo, tengo un cuerpo como de treinta años, pero llevo "veintisinco" de profesión y nunca he querido enseñarlo ni lo enseñaré ahora.»

El público pudo comprobar que tenía un cuerpo tan estupendo como afirmaba, porque acabó enseñándolo —¡y cómo!— en la portada y páginas en color de la revista



Trágica como ella sola.

Interviú. Su decisión, aunque salpicada por el escándalo, fue acogida con respeto y simpatía. Señal de que el público empezaba a acostumbrarse a lo que a ella seguía atemorizándola. Y quienes la consideran como un monumento nacional, decidieron que era como si hubiese desnudado la Torre del Oro o la mezquita de Córdoba.

En 1973 se había visto obligada a anular su debut en Tokio a causa de una intervención quirúrgica. La noticia de que le habían extirpado un quiste mamario dio lugar a infinidad de rumores que ella confirmó posteriormente. A partir de entonces, los partes más o menos temporales sobre su salud no dejaron de ocupar las páginas de las revistas. Pero ella continuó resistiendo con la fiereza que se le presuponía desde siempre. Era como un pedernal que permanecía impasible ante todas las desgracias.

Cuando se cansó de declarar que podía ser Anna Magnani, se dedicó a pregonar que le iban los papeles como el de Anthony Quinn en *Zorba el griego*, pero en femenino. Después se parangonó con Irene Papas en la misma película. Desde su irresistible barroquismo, la Faraona confundía los términos pero, en realidad, estaba diciendo que pudo haber encontrado un lugar de excepción en un cine capaz de arrancarle la garra popular que lleva en sus entrañas.

¿Qué habría ocurrido con figuras como Lola si el cine español hubiese tenido su etapa neorrealista, como la tuvo el italiano? ¿Qué habría conseguido sacarle un director como Visconti con un papel como el de la Magnani en *Bellísima*?



Lola "haute couture".

En las dos últimas décadas, empezaron a aparecer atisbos de una posible Lola dramática en títulos de carácter realista, como *Los invitados* (1986) de Víctor Barrera, y *Truhanes* (1983) de Miguel Hermoso. Se comprobó que todo cuanto había venido diciendo sobre sus posibilidades no era tan disparatado. A fin de cuentas, antes de su revelación internacional en la *Electra* de Cacoyannis, la señora Papas había alternado a los trágicos del teatro ático con papeles de vampiresa perversa en películas como *Teodora, emperatriz de Bizancio* y *Atila, rey de los hunos*.

En espera de mejores oportunidades, Lola alucinó completamente al público haciendo de Isabel la Católica en algo titulado *Juana la loca de vez en cuando...*, de José Ramón Larraz. Era un conato de película situada entre la basura y el engendro, pero Lola efectuó un recital cómico que diríase bendecido por el genio. Continuó desarrollándolo a lo largo de los años setenta, pero renunciando cada vez más al escenario donde cualquiera de sus espectáculos anteriores habría resultado insostenible por lo elevado de sus costos. Recorrió España y Sudamérica haciendo galas en salas de fiestas. En unión de su hermana Carmen Flores y su hija Lolita presentó el *Concierto de las Flores*. Pero fue mucho menos florida su experiencia con el gobierno socialista, que la sentó en el banquillo por incumplimiento de sus pagos a Hacienda du-

rante varios años. Ella soltó la «muí» en variados, violentos y coloridos discursos: denunció la indefensión del artista ante la ferocidad del sistema tributario («hoy estamos con trabajo y mañana en el paro»), dijo que si sus gastos personales eran muchos y muy altos, que si en otro país tendría un monumento y en éste la enterraban en vida, que si desde la subida de los socialistas al poder trabajaba menos porque aquellos sólo daban trabajo a sus amiguetes, y acabó sugiriendo que cada español diese una peseta para pagar sus multas. Es decir: volvió a hacer historia incluso en un terreno que no era el suyo.

En 1990 presentó en Miami el disco *Homenaje*, título que diríase una consigna pues reunió a su entorno y en su honor a artistas como Celia Cruz, Rocío Jurado, José Luis Rodríguez «el Puma», Lolita y Julio Iglesias, que además actuó como maestro de ceremonias.



La Lola eterna.

En 1992, debutó en la televisión privada con un programa propio que compartía con su hija Lolita. En este programa, *Sabor a Lolas*, definió a una de sus estrellas invitadas, la gran Celia Cruz, en los siguientes términos: «Una mujer irrepetible, que tiene esa cosa especial que Dios pone sobre una persona. Una mujer que no saldrá otra como ella...» Parecía como si la Faraona estuviese haciendo su propio retrato.

Cuando Celia dijo que no pensaba en el retiro, ella atrapó la alusión al vuelo: «¡Tú qué te vas a retirar! —exclamó—. Ni tú ni yo. Hasta que no estiremos las piernas. Más tiesas que un ajo, estaremos las dos.»

Tras medio siglo de carrera esa Lola demuestra que, si la dejan, continúa siendo irresistible. Es una de las grandes. Es un genio de esos que se cuenta por unidad. Una Edith Piaf. Una Judy Garland. Una Oum Kalsoum. Una Olga Guillot. Una Lola Flores.